対話させる術

岸田國士

その国の一時代の文学が、外国文学の影響を受けたことに於て、明治以後の日本文学ぐらゐ著しい例はあるまい。

処で、その影響が、単に思想的内容や、表現の形式に止まらず、文学の本質的審美観念にまで浸潤して、殆ど模倣より脱却し、日本現代文学の一様式として存在の価値を認め得るものに短篇小説がある。

これに反して、文学の他の部門、殊に戯曲に至つては(詩の方面は暫く問題外とする)外国劇の影響から殆ど本質的な何物をも摂取することができなかつた。

日本現代の戯曲は、誇張なく、文学的表現の原始時代

にある。
このことは、本誌（演劇新潮）の問にも答へておいたことであるが、舞台の言葉としての戯曲の文体、劇的本質としての「生命の韻律」は、少数の先天的劇作家を除いて、多くの日本現代作家がこれを理解してゐると認めることはできない。而も今日、戯曲を書かうとするもので、意識的にも無意識的にも、泰西作家の作品にその範を取らないものが一人でもあらうか。
シェイクスピイヤは早く我が国に伝へられた。イプセンやマアテルランクもとくに読まれてゐる。ストリンドベリイ熱、チェホフ熱も盛んであつた。ハウプト

マン、ブリユウ、シユニツツレル、ゴオルキイも紹介された。アイルランド劇も多くの共鳴者をもつた。最近また独逸表現派劇や、ピランデルロ等の異色ある作品も若い作家の胸を躍らせた。

これら目まぐるしい外国劇侵入時代に、わが劇作家は何をしてゐたか。なるほど、一時はイプセン張り、マアテルランク張り、チエホフ張りの作品も目についたやうである。が、流行が変るといつの間にか影をひそめて了ふ。結局、各作家は、外国作家一人一人の、どうにもならない「物の観方」を取つて以て、自分の作品を捏ね上げようとした。イプセン色のものを書い

た後、チェホフ色のものを書かうとすると、初めから出直さなければならない。初め書いたものが後のものを書く時に役立たない。いつまで経つても「自分のもの」ができない。上手にならない。「ほんもの」にならない。

外国劇を勉強するのもいいが、そこから、何かかう特別な「作劇術」とか、思想的背景とかいふやうなものばかりを探し出さうとして、それらの戯曲が、「戯曲として傑れてゐる所以のもの」を嗅ぎ出すことができなかつたことは、慥かに日本の現代劇を本質的に発達させなかつた唯一の理由であるやうに思はれる。

成る程、シェイクスピイヤなり、イプセンなりは、学問的には相当に研究もされ、理解もされたらうが、劇作家として、殊にそれらの戯曲がもつ「劇的美」そのものについて、一度でも解剖的に、主題と結構と文体とを、それぞれの有機的関係から分離して、論断した者があるか。また、わが国の劇作家が、個人としてさういふ点まで熟読味到したか。これは疑はしい。なぜ疑はしいかと云へば、さうすることによつて、古来の才能ある戯曲家が、共通に具備してゐるところのある「呼吸」に触れ、その「呼吸」が、日本現代劇を通じて、多少とも現はれて来なければならないからであ

る。

結局、なんと云つても才能の問題であつて、現代日本の劇作家が、それならば、大部分は才能なき劇作家であるといふ結論になる訳であるが、どうもこれは弁護の余地がなささうである。強ひて遁辞を設ければ、前に述べたやうに、外国劇から形ばかりの影響をしか受けなかつたといふことになる。

これはつまり、劇作家が、自分の仕事のために外国劇を研究する以上、もつと、本気になつて、つまらない愛国心や、大和魂など振り廻さずに、しつかり外国語でも勉強し、「なるほど、ここが戯曲の戯曲たる所以

だな」と思ひあたるやうな、さういふものを外国の傑れた作品の中から発見し、さういふものを自分の作品に盛らうと努めなければうそである。それから後は、実際才能の問題で、どうにもしやうがない。つまらない戯曲をいつまでも書いてゐれば、人から馬鹿にされるだけの話である。——今だからこそ大きな顔をしてゐられるが。

そこで、僕がかういふことを云ひ出したのは、決して現代多数の劇作家を激励鞭撻して、将来の不幸を未然に防いでやらうなどと思ふわけではなく、それよりも——ここに書く目的が、第一さうでないが——これ

から戯曲を書かうとする青年（令嬢でも可なり）が、「なあに、戯曲なんていふものは、いい加減なもので、喋舌る通り書けばいいんぢやないか」などと、大胆にも、「人物」「時代」などと、通（つう）をきめ込まないやうに、それからまた、生来芝居に反感を抱いてゐるわけではないが、「現代劇」だけは御免だ、金を呉れても行きたくないなどと頑張る「吾党の士」に、「いや、今の日本現代劇がまだほんとの現代劇になつてゐないので、詰り西洋で古典劇と区別される近代劇、その区別されるところだけを、日本在来の芝居に取つて附けたやうなもので、西洋では古典劇から近代劇を通じて、ある一

貫した伝統――劇的伝統がある。その伝統をわれわれは残して来てゐるから、いつまでも日本芝居の伝統から離れた新しい芝居が生れないのだ。まあ見てゐ給へ、そのうちには西洋劇がそのまま、完全な姿で、日本の現代劇になるよ。勿論、それと同時に、日本劇の伝統から、新しい現代劇が生れるかもしれない。なほまた、日本劇の伝統と西洋劇の伝統と、二つの伝統がうまく融合統一されて、第三の日本劇が出て来るかもしれない。さうなつたら、見ものだぜ。どうだい」と、いふやうなつもりで、こんなことを云ひ出したのである。

どうも、同じことを方々に書く恐れがあるが、従つ

て外のことは何にも問題にしないやうに思はれる恐れがあるが、今のうちは、そんなことぐらゐ我慢する。

要するに、外国劇の研究をもう一度し直す必要がある。それには、もうそれぞれの作家、それぞれの作品の、文学史的考察や、思想的傾向の吟味や、所謂、独逸流演劇学者の作劇術より見たる戯曲構成の論議や、そんな風なことはどうでもいい。ほんとに、もうどうでもいいのである。われわれ芸術家並びに芸術愛好者にとつては。それよりも、一人の作家の一つの作品を、頭のいいものなら十度、頭の悪いものなら十五度（その差大ならず）ばかり読み返すんです。勿論原書でさ。

翻訳などは当てにならない。ただ読まないよりはましくらゐなところだ。そこで、原書を読む。人物の心理に細心の注意を払ひながら、その心理的波動の韻律に耳を澄ましながら、そして、その舞台の雰囲気に敏感な神経を働かせながら、自らその人物に扮した気持で台詞を云つてみるのである。その時、諸君は気がつくであらう。ただ一つの、例へば「いいえ」といふ言葉が、如何に「言はる」べきか、如何に「言ふ」べく書かれてあるか、如何に云ふことによつて、その人物の心理が最も鮮やかに、前後の関係に於て、最も美しく、諸君の耳に、心に、生命全体に響いて来るかといふこ

とが。試みに今この「いいえ」といふ言葉の「言ひ方」が幾通りあるか思ひつくままを挙げてみよう。調子を表はす符号はないから、その調子を出すために他の言葉をつけ加へてみよう。

いいえ、違ひます。（さうぢやぁありません）

いいえ、わたしは知りませんよ。なにかのお間違ひでせう。

いいえ、なかなか、それどころの騒ぎぢやないんです。

いいえ、さうぢやないんですつたら。

いいえ、さうに違ひありません。

いいえ、どう致しまして。さう仰しやられると却つて恐縮です。

いいえ、何んでもないんです。

いいえ、断じてさういふことは出来ません。

一寸思ひついただけでもこれだけ。ト書や説明がなくつても、これくらゐの区別はできる。あとへかういふ言葉を附け加へる場合もある。附け加へない方が、簡潔で、暗示的で一層韻律的な効果を副へる場合が多い。戯曲を読む時には、この効果に敏感であることが第一。次に、この効果を次の白に伝へて、次の白を更に効果的にする想像力が必要である。

真の劇作家は、かういふニュアンスから無意識的に微妙な心理的韻律を造り出してゐるのである。似而非劇作家は、これを意識的にやつても、それだけの結果を生み得ない。従つて「死んだ会話」になる。

　これは、一篇の戯曲を論じる場合に、甚だ些末な問題として取扱はれるかもしれないが、それは、些末の如くにして実際は、戯曲の戯曲たる「生命」を決定する問題なのである。戯曲を書く以上は、もうこんなことは問題にならない。それはさうあつて欲しい。然し、戯曲が書けるか書けないかの問題なのである。堂々一篇の戯曲と銘打つて公表された作品に対して、この問

題に触れた批評をすることは、作家に対して聊か非礼であるとさへ云はなければならない。それだけ、問題にならない問題なのである。つまり、あまり本質的な、根本的な問題なのである。日本現代劇は、悲しいかな、この問題にならない問題、西洋ではもう誰も問題にしない問題を、更めて問題にしなければならない状態なのである。

いろいろやかましい説明をすれば説明できないこともないが、この「演劇の本質」といふ問題は、われわれをどこまでも引張つて行く。度々引合ひに出して恐縮であるが、日本現代劇作家の大部、その中には人生

の奥義を究めた思想家もあり、稀代の文学的才能を具へた人もあり、豊富な詩心を恵まれた人もあり、古今東西の学に秀でた識者もあり、革命家的気魄に満ちた志士もありはするが、ただ、それらの人の書く戯曲は、戯曲の本質といふ一点で、ただその一点で、西洋の凡庸な劇作家の作品にさへ及ばないのである。考へて見るとつまらないことである。

日本の読者にもお馴染のゾラ――自然主義の巨頭、例の『ナナ』の作者ゾラが、大いに自然主義演劇を唱道して、自分でも劇作に手を染めた。勿論、劃時代的作品を書いたつもりであつたらう。ところが、時の鑑

識ある劇評家から頭ごなしにやつつけられた。やつつけられるならまだいいが、「ふん」と云つて横を向かれてしまつた。

なぜかと云へば、それは「戯曲になつてゐない」からだ。ゾラの戯曲を評して異口同音に使はれる言葉は、曰く、「彼は対話させる術を知らない」。

これを別の言葉で云へば、即ちコポオがエルヴィユウの戯曲を評して、「作者が人物の対話に耳を傾けてゐない」と云つたそれである。ゾラは兎も角、モオパッサンの文章は実に名文でもあり、その小説の会話の部分を見ても、寸分の隙はないやうにみえるが、彼にし

てなほ、戯曲を書けば、「対話させる術」一科目で落第するのである。

どうもこれが先天的に劇作家であるかどうかが分れるところであると見えて、モオパッサンの小説、殊に、短篇などと来ては、そのまま好個の一幕物になりさうなものばかりであるのに、それが小説である時にさうなので、戯曲を書くと誠にだらしがなくなる。変にぎごちなくなつて彼独特の魅力が、どこへやら行つてしまふのである。これに頗る似た例が現代日本の作家中にもあるやうである。

「対話させる術」——なんでもない術のやうであるが、

そして、外に何等の才能を持ち合せてゐないものが、これだけで劇作家の仲間入をしてゐるやうなのがあるにはあるが、これがつまり、「戯曲が書けるか書けないか」の免許状みたいなものになるわけであるらしい。「佳い戯曲が書けるか書けないか」といふ第二の免許状は、また別である。そこをくれぐれも弁へてゐてほしい。

ひねくれた物言ひをするわけではない。事実、現代の日本に求むべきものは、「佳い戯曲」とまでは行かない、「戯曲になつてゐるもの」なのである。

そんなら、これはどうだ、あれはどうだと一々突き

つけられては事面倒になるが、ある標準以下のものは問題外にしようではないか。それがある標準から見て、たとへ、「戯曲になつてゐて」も、多少とも、われわれの文学的好奇心を刺激し、美的快感を喚起しないやうなもの、芸術的作品として数多き古今の名篇佳作と、同列は愚か、その末席を汚すことさへゆるされないやうなものは、ここで問題にする必要はあるまい。

で、前に述べた如く、日本には作劇第一免許状を持つてゐない自称劇作家が多い。多すぎる。これは無免許運転手と同様、危険千万である。つまり、読者や見物の方が、油断なくよけて歩かないと、とんだ憂き目

に遇ふからである。

このことは、所謂新劇俳優にも通用する。此の方は免許状が実際に要るさうであるが、それは警察の方で知つたことで、こつちの知つたことではない。俳優の第一免許状と云へば、「台詞が言へるか言へないか」というふ免許状である。「対話させる術」に対して、これを「対話する術」と名づけよう。対話のできない人間というふものは嘗て聞かないが、その術を心得てゐる人間は、これまた日本には少ないのである。少ないのはいいが、それを心得ずして俳優を志すことは無謀も甚だしい。

「対話する術」とは何かと云へば、「言ふこと」のただ一つの「言ひ方」を捉へることである。「語られる言葉」の心理的効果に敏速な判断を加へ、一方、その効果の表示に適切な機会を与へることである。少々固苦しい言ひ草であるが、これを詳論する暇はない。

さきに、戯曲の読み方のところでも云つたことは、俳優の場合に最も必要で、一々の言葉、一々の文句、一々の台詞に決定的な表現を与へる基礎的素質、つまり「語られる言葉」に対する感性だけは、どんな俳優でも有つてゐなければならない。

俳優の素質については、後日詳論する機会があると

思ふ。

これでまづ、「我等の劇場」が要求する演劇の根本条件について、戯曲の本質、舞台の言葉なる意義並びにその研究法について、概略の説明を終つたつもりである。（一九二五・四）

底本：「岸田國士全集19」岩波書店
1989（平成元）年12月8日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
1936（昭和11）年11月20日発行
初出：「演劇新潮　第二年第四号」
1925（大正14）年4月1日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志
2009年9月5日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。